



## Chronotope of brothers Strugatsky's novel "The Doomed City"

I. V. Neronova<sup>1</sup>, V. A. Razumov<sup>1</sup>

<sup>1</sup>P. G. Demidov Yaroslavl State University, 14 Sovetskaya str., Yaroslavl 150003, Russian Federation

Research Article  
Full text in Russian

The article is dedicated to analysis of chronotope of brothers Strugatsky's novel "The Doomed City" in comparison with dystopic chronotope. It is shown that spatial and temporal organization of the novel is the same as in dystopia but values of dystopia and "The Doomed City" are quite different. Analyzing a hero's chronotope and local chronotopes of the novel authors came to conclusion that the main feature of "The Doomed City" are chronotopes that metaphorically implement hero's mental state in the novel's space, that is not typical for dystopia. Local chronotopes in every part of the novel can interfere in two ways. One of chronotopes can discredit another, or one of them can follow rational logic while another follows logic of dream. Unlike dystopia, there is not a plot of a confrontation between totalitarian regime and a personality, but there's a plot of ordeal and coming back to self. The brothers Strugatsky's novel deals with a problem of interaction of a person and any kind of regimes and a society in general. The novel shows that any ideology is destructive for a person.

**Keywords:** chronotope, brothers Strugatsky, dystopia, genre, space, time

### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Neronova Irina Vladislavovna (correspondence author)	E-mail: <a href="mailto:irinaneronova@gmail.com">irinaneronova@gmail.com</a> Candidate of philology, assistant professor of Department of General and Applied Philology
---	---

Razumov Vasiliy Alexeevich	E-mail: <a href="mailto:Razoom-off@mail.ru">Razoom-off@mail.ru</a> Student
----------------------------	---

**For citation:** Neronova I. V., Razumov V. A. Chronotope of brothers Strugatsky's novel "The Doomed City" // Social'nye i gumanitarnye znaniya. 2019. Vol. 5, No 2. P. 158-169. (in Russ.)



## Хронотоп романа «Град обреченный» братьев Стругацких

И. В. Неронова<sup>1</sup>, В. А. Разумов<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова, ул. Советская, 14, Ярославль, 150003, Российская Федерация

УДК 808.1

Научная статья  
Полный текст на русском языке

В статье анализируется хронотоп романа братьев Стругацких «Град обреченный» в сопоставлении с хронотопом антиутопии. Показано, что пространственная и темпоральная организация произведения соответствует пространственной и временной организации антиутопии, однако ценностный компонент романа «Град обреченный» и антиутопии существенно различается. При анализе хронотопа героя и локальных хронотопов романа делается вывод о том, что значимой особенностью произведения являются хронотопы, метафорически реализующие в пространстве романа внутренний мир героя и не характерные для жанра антиутопии. Локальные хронотопы в рамках каждой части романа взаимодействуют на основе двух принципов: один из хронотопов дискредитирует другой или один из них следует рациональной логике, а другой – логике сна. В отличие от антиутопии, перед читателем разворачивается не сюжет противостояния тоталитарного мира и личности, а сюжет испытания и возвращения к себе. Роман братьев Стругацких прежде всего обращается к проблеме взаимодействия человека и любого политического режима, общества в целом, при этом любая идеология оказывается разрушительной для личности.

**Ключевые слова:** хронотоп, братья Стругацкие, антиутопия, жанр, пространство, время

### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Неронова Ирина Владиславовна (автор для корреспонденции)	Email: <a href="mailto:irinaneronova@gmail.com">irinaneronova@gmail.com</a> Кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии
---	--

Разумов Василий Алексеевич	Email: <a href="mailto:Razoom-off@mail.ru">Razoom-off@mail.ru</a> Студент
----------------------------	--

**Для цитирования:** Неронова И. В., Разумов В. А. Хронотоп романа «Град обреченный» братьев Стругацких // Социальные и гуманитарные знания. 2019. Том 5, № 2. С. 158-169.

Исследования хронотопа литературного произведения, начатые во второй половине XX века, не теряют свою актуальность и поныне. М. М. Бахтин в основополагающей работе «Формы времени и хронотопа в романе» отмечал: «Все абстрактные элементы романа – философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. – тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа. Рассмотренные нами хронотопы имеют жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившегося и развивающегося на протяжении веков (правда, функции, например, хронотопа дороги, изменяются в этом процессе развития). Но хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов» [1, с. 283].

По М. М. Бахтину, «хронотоп – это слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [Там же. С. 121]; «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент» [Там же. С. 275].

Антиутопия, по мнению исследователей [2; 3], характеризуется определенным хронотопом, для которого характерно географически замкнутое пространство, агрессивное по отношению к главному герою, поскольку в этом пространстве существует тоталитарное общество, подавляющее личность. «Вообще, философия антиутопического мироустройства – это философия разделения. И не только территориального. Речь идет о более важном феномене – разделении человеческом: строго иерархическое деление антиутопического общества является лишь одним из результатов этого. Да, антиутопическое общество обычно разделено на касты, каждая из которых выполняет определенные виды работ и имеет (или не имеет) определенные привилегии. Но иерархичность, пожалуй, не самая важная и не самая страшная черта антиутопического миропорядка. Антиутопическое общество в большинстве случаев представляет собой как бы два уровня, причем нижний целиком и полностью подчинен и подвластен верхнему, то есть прослеживаются «вертикальные» отношения между уровнями разного порядка. «Горизонтальных» же, одноуровневых отношений практически нет: человек действительно существует как «единица», он абсолютно отделен от других. В этом мире остались лишь «вертикальные» связи – связь раба и повелителя, марионетки и кукловода» [4, с. 10–11]. Пространство в антиутопии является одним из двигателей сюжета: стремясь покинуть антиутопическое общество, герой пытается перейти отделяющую его от остального мира границу. Так, герой романа Е. Замятина «Мы» Д-503 выходит за «зеленую стену», которая ограждает всё Единое Государство. Внутри государства – жесткий, контролируемый Благодетелем тоталитарный режим. На короткий период герою удается выйти за стену, но его силой возвращают в замкнутое пространство Единого Государства. Аналогичный путь проделывает главный герой Дж. Оруэлла – Уинстон Смит из романа «1984».

«В антиутопиях, в отличие от утопий, время движется, но движение это условно, не заполнено историческим содержанием, приметы эпохи, если и возникают здесь, то всегда – в решительно преображенном фантазией (или замыслом художника) виде. Движение времени определяется волей художника, который и направляет это движение. Чрезвычайно важная особенность романа-антиутопии обуславливается тем, что, заведомо оставаясь условным, время это напрямую соотносится

с реальным. Более того, это условное время все более узнаваемо, хотя с реальным не совмещается: амбивалентный характер их взаимоотношений – специфическая черта романа-антиутопии» [4, с. 11].

В кандидатской диссертации А. В. Тимофеевой новым этапом развития жанра антиутопии называются 1960–80-е годы, причем основным параметром, определяющим изменения жанра, также является хронотоп: время и пространство становятся менее абстрактными, все более соотносясь с реальностью.

Итак, основными особенностями хронотопа антиутопии являются географически замкнутое пространство, враждебное герою, и неисторическое время.

Как доказывает А. Н. Воробьева в своей докторской диссертации, для антиутопии 1950–60-е годы были временем возвращения жанра в рамках научной фантастики [3, с. 9, 33]. В числе принадлежащих к этому этапу развития жанра называется роман «Град обреченный» братьев Стругацких (хотя и написан он в 1972 г., окончательная редакция – 1974 г.).

Обратимся к хронотопу романа братьев Стругацких «Град обреченный». Ранее хронотоп романа и пространственно-временная организация этого произведения уже становились предметом анализа [5; 6], однако вне вопроса о жанре. Сопоставим хронотоп анализируемого произведения и хронотоп антиутопии, что позволит нам подтвердить принадлежность «Града обреченного» к жанру антиутопии, опровергнуть ее или определить модель трансформации жанра в данном произведении.

«Град обреченный» описывает мир Эксперимента: бесконечная Желтая Стена с одной стороны и бесконечная пропасть с другой – никакого выхода. Даже если человек сорвется в пропасть, он рухнет у подножия стены – пространство устроено как бутылка Клейна. Даже солнце здесь включается и выключается по расписанию. В мир попадают самые разные люди из разных стран и годов XX века: главный герой романа – житель Ленинграда Андрей Воронин, фашистский офицер Фриц Гейгер, американский социолог Дональд Купер, еврей Изя Кацман, японец Кэнси, китаец Ван и многие другие. Цели Эксперимента неясны, персонажи утешают себя простой мыслью, что «Эксперимент есть Эксперимент». В ходе Эксперимента каждый из его участников меняет свою работу, а вместе с тем и социальный статус. В соответствии с этим первые четыре из шести частей романа названы по той должности, которую занимает Воронин: «Мусорщик» – «Следователь» – «Редактор» – «Господин советник», отмечая этапы карьеры Андрея в рамках Эксперимента. Последние две части романа носят названия «Разрыв непрерывности» и «Исход».

Сюжет романа связан с попытками героя понять суть Эксперимента и происходящих в нем процессов, иногда довольно странных, вроде внезапного нашествия на город павианов. В самом же городе в это время происходит революция, к власти приходит партия Фрица Гейгера, и Андрей, приятельствующий с Фрицем, занимает весьма почетную и хлебную должность советника. Так убежденный коммунист Воронин, делая карьеру в мире Эксперимента, приходит к сытой бургерской жизни. Однако герой не оставляет своих поисков и в результате покидает с экспедицией город, оказывается в пустыне, а затем просыпается в Ленинграде: «Лампа под зеленым стеклянным абажуром была включена, и на столе в круге света лежала свежая «Ленинградская правда» с большой передовой под названием: «Любовь ленинградцев к товарищу Сталину безгранична»» [7, с. 444].

То есть, как мы видим, действие первых четырех частей развивается в «классическом» пространстве антиутопии, замкнутом географически. Однако эта граница

оказывается преодолена героем. Стоит также отметить, что и герой не стремится вырваться из сложившейся системы: Андрей оказывается в пространстве Города, уходит в экспедицию, попадает в город ходячих статуй, пантеон, хрустальный дворец и даже доходит до «нулевой точки» мира Эксперимента, но его цель – не вырваться из конкретного пространства, не бежать от какого бы то ни было режима. Прежде всего потому, что режима просто нет: в начале модель правления напоминает капитализм, потом в результате переворота в Городе наступает диктатура фашизма, но, так как президентом становится друг Андрея, Воронин становится весьма значимой частью установившейся власти, не испытывает моральных страданий, живет в достатке. Пространство Эксперимента не является для него враждебным или невыносимым.

Кроме того, в романе не происходит нивелировки личности; индивидуален даже простой человек из толпы: в эпизоде с нашествием павианов на Город выгонять зверей собирается не толпа, но конкретные люди: интеллигентный, за всё благодарный и извиняющийся биолог, капризный человек в шлёпанцах, презрительный бас – ни одна антиутопия не видела столь характерного собрания.

Говоря о темпоральных характеристиках, нужно упомянуть не только «вневременность» мира Эксперимента, которая вполне соответствует представлениям о хронотопе антиутопии. Разнообразие персонажей, которые попадают в Эксперимент из различных стран и времён, являясь носителями самых разных взглядов, создаёт и привязку к определенным историческим временам и политическим идеологиям XX века: коммунизму, демократии, фашизму.

Таким образом, хронотоп романа «Град обреченный» соответствует некоторым чертам жанра антиутопии 1960–1980 годов, таким как абстрактность и в то же время историчность времени, географически замкнутое пространство, но в то же время есть и существенные отличия. Прежде всего это восприятие самого мира героем: он не ощущает себя жертвой некой системы, он не противостоит некой силе, которая против его желания управляет его жизнью. Герой здесь является частью этой системы, той самой вертикали, которая в антиутопии подавляет и уничтожает личность.

Чтобы выяснить, является ли «Град обреченный» антиутопией с учетом трансформаций, которые жанр претерпевает в 1960–80 годах, или необходимо подобрать другое жанровое определение, необходимо провести анализ локальных хронотопов романа.

Основной характеристикой хронотопа Эксперимента является его хаотичность. Никто и никогда не может предсказать, что произойдет в следующий момент, кажется, даже Наставники, вроде бы руководящие Экспериментом, не знают, что произойдет в ту или иную минуту. Существующий хаос стремится упорядочить главный герой: «Здесь ведь дела до черта! Беспорядка много, неразберихи, просто дряни – каждый честный человек на счету» [7, с. 60]. Пространство эксперимента принципиально непонятно, что провоцирует героя осмыслить его масштабно, следовательно, он задается вопросами об эксперименте и его устройстве: «Скажите... если не секрет, конечно... Скажите, зачем все это? Обезьяны! Откуда они? Что они должны доказать?» – спрашивает герой своего Наставника [Там же. С. 31].

Невозможность найти ответы заставляет героя сменить вопросы, а потому, работая следователем, Андрей из состояния упорядочивания переходит в состояние тупика: «Так легко запутаться, так все смешалось... Я, Гейгер, Кэнси... Иногда мне кажется, я понимаю, что между нами общее, а иногда – какой-то тупик, несурзаца...»

[7, с. 184]. При этом его хронотоп сужается от масштабов эксперимента до масштабов Города, так как занят он в силу профессии городскими делами.

Хронотоп героя в третьей части романа, где он работает редактором, – прямое следствие описанного тупика. Андрей начинает отрицать Эксперимент: «Надоело небо коптить, и шли бы они в глубокую задницу со своими экспериментами» [7, с. 191]. Здесь хаотичность усиливается: в Эксперименте отключилось солнце. Эта пространственная темнота отражена в душевном (общий упадок), а потом и в физическом (ранение Андрея) состоянии героя. Сознание остальных героев в пространстве «тьмы египетской» также имеет отрицательную динамику: горожане и фермеры поднимают вооруженное восстание, к власти приходит фашист Фриц Гейгер, торжество темноты становится не только буквальным, но и метафорическим. Масштабность вопросов Андрея продолжает снижаться: в этой части они не касаются абстрактных категорий, героя интересуют действия других людей, а не мироустройство и свое в нём место: «Откуда у Фрица столько денег на штрафы?» [Там же. С. 189] «И этот в Город, думал Андрей. Зачем? Что им тут всем нужно?» [Там же. С. 197].

В четвертой части, став советником, Андрей игнорирует Эксперимент. «Так-так, – сказал Андрей, сочувственно кивая. – Но вы знаете, что Эксперимент мы больше не признаем?» [7, с. 264] – вот что он говорит прибывшему в Город Кетчеру. На этом этапе все интересы героя локализуются в пространстве Города, преобразуя который главный советник делает карьеру. Таким образом, хронотоп героя до сих пор имел тенденцию к сужению, сопровождающемуся деградацией личности: «Все бросить. Сельму. Дом. Налаженную спокойную жизнь... На кой черт мне это сдалось? Амалию. Тащиться куда-то. Жара. Грязь. Дрянная жратва... Постарел я, что ли? Пару лет назад такое предложение привело бы меня в восторг» [Там же. С. 292]. Однако, благодаря сведениям друга Андрея – Изи Кацмана – о наличии неосвоенных территорий на севере, хронотоп героя удлиняется, протягивается вдоль желтой стены.

В следующей части описана экспедиция Андрея на север. Эта часть называется «Разрыв непрерывности». Именно здесь хронотоп меняется принципиально, что отражено и в названии. Так, если раньше части назывались согласно роду деятельности героя, так или иначе привязывая его к Городу, то теперь Андрей попадает в чужое пространство. События теперь не всегда описаны последовательно, между ними образуются лакуны. Например, всё пребывание экспедиции на привале в городе шагающих статуй нам известно, однако предшествующие привалу события показаны фрагментарно. Примерами могут служить появление акульих волков, туземцев, отдельные бои на 309-м километре.

Всё это время у экспедиции сохраняется желание вернуться в Город, таким образом, разрыв происходит на протяжении всей экспедиции и в пространственном плане, и в сознании героя. До встречи с шагающей статуей Андрей будто забывает про Эксперимент. Всё это время в его сознании не актуализируются даже те основные координаты, которые определяют пространство его мира – Желтая стена и пропасть, хотя даже в мире игнорирующего Эксперимент советника эти ориентиры были: «Бесконечная Пустота к западу и бесконечная Твердь к востоку. Понять эти две бесконечности не представлялось никакой возможности. Можно было только привыкнуть» [7, с. 258]. Окончательный разрыв происходит после возвращения Андрея и Изи из разведки. Пространство площади отрывает героев от пространства привала, а потому, когда они возвращаются, выясняется, что на привале время шло иначе: там прошло

несколько дней, тогда как герои ушли на разведку не ранее как утром, по собственному их ощущению: «Господи, да что же это?.. Один, два... Какое же сегодня число? Ведь мы же сегодня утром ушли!» [Там же. С. 409].

В заключительной части романа – «Исход» – герои выходят за границы цивилизованного мира в пространство пустыни, что соотносится с названием части: «Ничего здесь не было, давно уже ничего не было. А может быть, и никогда. Солнце, глина, ветер» [7, с. 421]. Деформация пространства отражена на уровне пейзажных деталей, таких как плавающие в песке камни («То справа, то слева начинали выглядывать из клубов несущейся пыли гигантские обломки скал – серые, словно мукой припорошенные. Ветер и жара придавали им самые странные и неожиданные очертания, и было страшно, что они вот так – то появляются, то вновь исчезают, как призраки, словно играют в свои каменные прятки» [Там же. С. 422]), зыбучая глина («Она тоже играла в свою игру, в свое глиняное «замри-отомри», учиняла метаморфозы в меру своей скудной глиняной фантазии» [Там же]), наконец, искаженная Желтая стена («видна была Желтая Стена – не ровная и гладкая, как в пределах Города, а вся в мочуристых складках и морщинах, словно кора чудовищного дерева» [Там же. С. 438]). Пространство и время здесь приобретают тенденцию к опустошению и парадоксальности: в начальной точке мира нет ничего, кроме плоской каменной площадки, уходящей за горизонт, площадки, на которой Андрей встречает себя. Выстрелив в себя, Андрей максимизирует стремление к опустошению. Пространственное стремление к небытию реализуется с небытием, которое выбирает герой.

Убивая себя, Андрей преодолевает границы хронотопа Эксперимента. Последняя сцена проходит в квартире героя в Ленинграде, причем актуализировано и временное нарушение границ – Изя оказывается не взрослым, а ребенком:

«– Изя! Изя! – пронзительно прокричал женский голос в колодце.

– Изя, иди уже ужинать!.. Дети, вы не видели Изю?

И детские голоса внизу закричали:

– Иська! Кацман! Иди, тебя матка зовет!...» [7, с. 445].

Мы проследили, как в общем меняется хронотоп героя, однако не ответили на вопрос, каков механизм изменений. Для этого необходимо рассмотреть частные локальные хронотопы, представленные в романе зданиями. Мы выделяем семнадцать локальных хронотопов, попадая в которые герой изменяет свое мировосприятие, что и способствует описанным выше изменениям в общем хронотопе героя.

Все здания мы делим на три группы, в соответствии с динамикой общих хронотопических изменений:

– здания в пространстве Города;

– здания в пространстве экспедиции;

– здания в пространстве части «Исход».

Здания в пространстве города в каждой всегда кратны двум, при этом позиция героя, заявленная в первом здании каждой части, дискредитируется, когда Андрей попадает во второе здание. Рассмотрим конкретные локальные хронотопы.

В части «Мусорщик» в оппозиции находятся здание мэрии и квартира Андрея.

Здание мэрии воплощает в миниатюре хаос Города: никогда не знаешь, что окажется за закрытой дверью: «Первая комната оказалась пуста. Во второй – один человек в подштанниках громко кричал в телефонную трубку, а второй, чертыхаясь, натягивал на себя узкий канцелярский халат. Из-под халата выглядывали полицейские бриджи и чиненые-перечиненные полицейские же штиблеты без шнурков. Заглянув

в третий кабинет, Андрей получил по глазам чем-то розовым с пуговицами и тотчас же отпрянул, успев заметить только весьма дородные и явно женские телеса» [7, с. 29]. при этом Андрей стремится упорядочить этот хаос, что было показано ранее.

Квартира Андрея – это свое пространство для героя, однако даже там Андрей не может сохранить порядок. Придя домой, он отмывает себя, моет посуду, меняет простыни, идет за продуктами: «Перемывши всю посуду, он схватился за швабру. Он действовал истово и с энтузиазмом, и как будто смывал грязь со своего собственного тела <...> Теперь надо было бы смотаться в лавку, купить что-нибудь на вечер <...> Но сначала он решил помыться. Вода уже шла почти холодная, и все-таки это было прекрасно. Потом он застелил на постели свежие простыни» [7, с. 53–54]. Однако проникновение других героев в пространство квартиры разрушает порядок. Герои напиваются, что приводит к актуализации логики сна в хронотопе квартиры Андрея. Например, Воронин не понимает, где его внутренний монолог переходит во внешний, и не замечает, как высказывает свою позицию: «А откуда ты взял, что Наставники продолжают дело Сталина? – донесся вдруг до него голос Изи, и Андрей понял, что уже некоторое время говорит вслух» [Там же. С. 81]; «...потом вдруг оказалось, что они с Изей Кацманом стоят друг против друга и, страшно округлив глаза, все более и более понижая голоса в зловещем шепоте, повторяют, выставив указательные пальцы: «С-слушают нас!. С-слушают нас-с!..»» [Там же. С. 90]. Кроме того, обнаруживается несоответствие позиции героя и его действий: ужасающийся по поводу профессии своей соседки Сельмы Нагель комсомолец Андрей Воронин некоторое время спустя оказывается с ней в постели. Таким образом, герой не может организовать даже то пространство, которое ему должно быть подвластно априори. Именно переживание этого хронотопа «запускает» следующую часть романа, где герой загнан в тупик.

Если в «Мусорщике» герой пытается восстановить порядок, то теперь он восстанавливает справедливость. В части «Следователь» первым локальным хронотопом выступает его участок. Андрей допрашивает свидетелей и преступников, никто не дает ему ответов на интересующие его вопросы. Андрей идет на сделку с совестью, предоставляя допрос Фрицу Гейгеру, использующему методы гестапо.

Второе здание – знаменитое мистическое Красное Здание, «Бунт взбудораженной совести», как его называет Иза Кацман. Его хронотоп выстраивается также в оппозиции к хронотопу участка. Здесь дискредитируются попытка восстановить порядок и справедливость с точки зрения той идеологии, которую разделяет Андрей. События развиваются согласно логике сна. Андрей не всегда видит тех, кто с ним говорит, непонятно, почему не может снять фуражку. Последнее является метафорой идеологической зашоренности, в которую попадает герой-коммунист. Ситуация игры в шахматы со Сталиным (а за великим стратегом угадывается именно он), где в качестве фигур выступают близкие Андрею люди, обнажает несостоятельность позиции героя. В результате он отказывается от своих взглядов: «Не хочу я этой игры. Может быть, так все и должно быть, может, без этой игры и нельзя. Может быть. Даже наверняка. Но я не могу... Не умею. И учиться даже не хочу...» [7, с. 142], здесь и происходит очередное преодоление границ семантического поля: «Он знал только, что Андрей Воронин, который вошел в дверь с медной резной ручкой, был совсем не тот Андрей Воронин, который вышел из этой двери. Что-то сломалось в нем там, что-то утратилось безвозвратно...» [Там же. С. 167].



В части «Редактор» в оппозицию становятся хронотопы редакторской и здания мэрии. В редакторской Андрей, отрицающий Эксперимент, пытается систематизировать информацию, но сделать это в «своем пространстве» вновь оказывается невозможно, и невозможно в первую очередь отличить достоверное от ложного: «Андрей сгрел всю эту кучу бумаги, скатал в ком и зашвырнул в угол. Все это казалось нереальным. Реальной была тьма, двенадцатый день стоявшая над Городом, реальностью были очереди перед хлебными магазинами...» [7, с. 190]. В здании мэрии невозможность отличить истинное от ложного подчеркивается затемнением и неузнаванием: Андрей не узнает допрашиваемого в предыдущей части преступника Копчика, который и ранит героя. Ранение в пространстве мэрии, во-первых, дискредитирует стремление к справедливости, характерное для героя в предыдущей части романа, а во-вторых, приводит к помутнению сознания героя.

Количество значимых локальных хронотопов увеличивается в два раза в части «Господин советник». Первый хронотоп – хронотоп кабинета Андрея. Став частью государственного аппарата, игнорируя Эксперимент, герой создает видимый порядок в городе, но это приводит к демонстративному самоубийству Денни, которое разрушает иллюзию благополучия: «Вы превратили Город в благоустроенный хлев, а граждан Города – в сытых свиней. Я не хочу быть сытой свиньей, но я не хочу быть и свинопасом, а третьего в вашем чавкающем мире не дано» [7, с. 272].

В пространстве Стеклянного дома Изя дискредитирует позицию Гейгера и Андрея в отношении городского порядка: «...вы отнимаете у людей заботу о хлебе насущном и ничего не даете им взамен. Людям становится тошно и скучно. Поэтому будут самоубийства» [7, с. 283].

Оба указанных пространства не подчинены логике сна, в этом отношении им противопоставлена вторая пара локальных хронотопов – новая квартира Андрея и Красное Здание. Сцена в квартире Андрея симметрична произошедшей в «Мусорщике»: все герои пьяны, подразумеваемое перемежается с реальным. Здесь квартира представляет собой хронотоп застоя, пространство, где сфера интересов героев находится вне категории совести.

Преодоление семантического поля, пробуждение совести в герое сопровождается появлением Красного Здания. В финале части Изя Кацман вновь называет его «бунтом взбудораженной совести». Примечательно, что здание разрушается: «теперь все окна его были темны, и ставен на нижнем этаже кое-где не хватало, а стекла были грязные, с потеками, с трещинами, кое-где заменены фанерными покоробленными щитами, а кое-где заклеены крест-накрест полосками бумаги. И не было больше торжественной и мрачной музыки – от Здания невидимым туманом ползла тяжелая ватная тишина» [7, с. 318–319] – это иллюстрирует Андрею состояние его совести, отрезвляет героя, что провоцирует разрыв непрерывности. Одноименная часть начинается сразу после появления Красного Здания.

Здания в пространстве экспедиции мы выделяем в отдельную группу, однако, как и в предыдущих частях романа, логика в первом здании более-менее рациональна, тогда как во втором напоминает логику сна. Так, проходя пространство библиотеки, Андрей вновь расширяет свой индивидуальный хронотоп до масштабов мира Эксперимента, вспоминает о существовании Эксперимента как такового: «четыре годика жили – ни о каком Эксперименте и не вспоминали, других дел было по горло... Карьерку делали, ядовито подумал он» [7, с. 389–390], при этом второе здание

уже не дискредитирует приобретенную в первом мировоззренческую позицию, Пантеон скорее соотносится с Красным Зданием. Соотнести позволяют следующие признаки:

1. События развиваются согласно логике сна, у Андрея не вызывает удивления толпа слушающих его статуй, удивляется он тому, что забыл тезисы своей речи, которых у него, кстати и не было: «Позволь, а где же мои тезисы? Вот тебе и на! Как же я без тезисов?..» [7, с. 393].

2. В обоих пространствах происходит столкновение героя с мифологизированной исторической личностью, только если в Красном Здании Андрей сам мифологизирует своего оппонента, то в Пантеоне он, напротив, пытается развенчать великих: «Вы, кажется, вообразили себе, будто вы что-то там значите? Мы, мол, большие, а вы где все копошитесь там внизу? Мы, мол, каменные, а вы – плоть гниющая? Мы, дескать, во веки веков, а вы – прах, однодневки? Вот вам! – он показал им дулю» [Там же. С. 398–399].

3. Если Красное Здание провоцирует начало разрыва непрерывности, то Пантеон его завершает – отрезает героев от хронотопа экспедиции. Именно Пантеон дискредитирует идею «брёда взбудораженной совести», потому что Андрей с проснувшейся совестью оказывается никому не нужен. Именно понимание своей ненужности становится результатом преодоления хронотопа Пантеона: «Понимание, – повторил Наставник. – Вот чего у вас еще никогда не было — понимания

– Понимания этого вашего у меня теперь вот сколько! – Андрей постукал себя ребром ладони по кадыку» [Там же. С. 418]. И именно это понимание приводит героя к выпадению из идеологических парадигм, существование вне которых описано в заключительной части романа.

В «Исходе» упоминаются четыре здания, не считая квартиры Андрея в заключении: Хрустальный дворец, Павильон, Башня и Нормандская крепость. Невозможно установить характер логики в этих локальных хронотопах, так как герой рассказывает о зданиях ретроспективно, кроме того, его сознание замутнено из-за жары, голода и долгого пути, а потому он начинает воспринимать деформирующийся мир деформирующимся сознанием. Невозможно также определить последовательность возникновения этих зданий, потому как на разных участках пути Андрей вспоминает их в разной последовательности.

Однако можно определить взаимоотношения локальных хронотопов. Четыре здания, как и в «Господине советнике», делятся на две пары: Хрустальный Дворец / Павильон и Башня / Нормандская крепость.

Здания первой пары соотносятся со зданиями из предыдущих частей. Хрустальный дворец выступает как положительная реализация Стеклянного дома, что следует уже из градации дом / дворец, стеклянный / хрустальный. Оба пространства являются пространством достатка, но если Стеклянный дом подавляет личность, то во Дворце Изя печатает свой «Путеводитель по бредовому миру», то есть это пространство, способствующее развитию: «в Хрустальном Дворце было до черта самых разнообразных и удивительных автоматов» [7, с. 432]. Кроме того, в обоих пространствах Изя противопоставляется идеологии. В доме – идеологии Гейгера, во Дворце – идеологии вообще: «Всему на свете цена – дерьмо, сказал Изя, ковыряя в зубах хорошо отмытым пальцем» [Там же. С. 426].

Павильон соотносится с Пантеоном. Изя формирует в Павильоне свою концепцию Храма Культуры, дискредитируя преувеличенное значение статуй в Пантеоне:

«Ты, может быть, думаешь, <...>, что сами непосредственные строители этого храма – не свиньи? Господи, да еще какие свиньи иногда! Вор и подлец Бенвенуто Челлини, беспробудный пьяница Хемингуэй, педераст Чайковский...» [Там же. С. 431].

Оставшиеся два здания не имеют дискредитирующей функции, там не происходит преодоления границ семантического поля. Соотносятся они, во-первых, по функциональному назначению – защитные укрепления, либо по наличию приобретенного артефакта. Так, Изя находит в Башне ядовито-красную краску, а Андрей в Крепости – съедобный корень женьшеня. В остальном эти здания лишь выступают маяками начала и конца пути: Изя оставляет свои тайники от Башни до Крепости – дальше герои доходят до начала мира.

Толчком к выходу из пространства Эксперимента становится момент, когда Андрей признает Изину концепцию Храма Культуры единственно возможной: «А идея храма, между прочим, хороша еще и тем, что умирать за нее просто-таки противопоказано <...> ...Да, наверное, – сказал Андрей. – Наверное, все это так и есть. И все-таки эта идея еще не моя!..» [7, с. 442]. Выстрел Андрея звучит почти сразу после этого.

Последний локальный хронотоп – ленинградская квартира Андрея. Несмотря на то, что логика здесь несколько нарушена (Андрей не видит Наставника, только слышит голос, не может разглядеть, что происходит за окном), это подлинно свое пространство для героя, соединенное с пространством внешним: «Мама на кухне побрякивала посудой и разговаривала с соседкой. Пахло жареной рыбой. Во дворе-колодце за окном вопили и галдели ребятишки, шла игра в прятки. Через раскрытую форточку тянуло влажным оттепельным воздухом. Еще минуту назад все это было совсем не таким, как сейчас, – гораздо более обыденным и привычным. Оно было без будущего. Вернее – отдельно от будущего...» [7, с. 444]. Интересно замечание про отсутствие будущего минуту назад, ведь нашей повествовательной перспективы недостаточно, чтобы увидеть ситуацию в комнате минуту назад. Возникает ощущение, что всё, пережитое Андреем в предыдущих частях, вместилось в эту минуту квартир-ного хронотопа, и если уходит в Эксперимент комсомолец Андрей, у которого с его идеологией не было будущего, то вернулся он уже с иным мировоззрением, для которого оно уже есть.

Итак, мы рассмотрели общую структуру хронотопа героя и те локальные хронотопы, которые провоцировали преодоление границ семантических полей и, как следствие, изменение общего хронотопа.

Можно утверждать, что локальные хронотопы романа взаимодействуют двумя путями: один из них дискредитирует другой или один следует логике мира Эксперимента, а второй метафорически отражает внутренний мир героя, его идеалы, устремления и совесть. Хронотоп части «Исход» реализует в мире Эксперимента внутренний мир Андрея, логика подсознательного становится логикой сюжета. В результате перед нами не сюжет противостояния тоталитарного мира и личности, а сюжет испытания и возвращения к себе. Введение хронотопов, отражающих внутренний мир героя, также не характерно для антиутопии.

Исходя из выделенных хронотопов и принципов их взаимодействия, можно сделать вывод о том, что хронотоп «Града обреченного» оказывается устроен гораздо сложнее, чем хронотоп антиутопии, и отнесение произведения А. Н. и Б. Н. Стругацких к этому жанру было бы ошибочным, несмотря на содержащуюся в нем критику

советской идеологии. Роман братьев Стругацких прежде всего обращается к проблеме взаимодействия человека и любого политического режима, общества в целом, при этом любая идеология оказывается разрушительной для личности.

### Ссылки / References

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. М.: Худ. лит., 1986. С. 121–290.
2. Юрьева Л. М. *Русская антиутопия в контексте мировой культуры* М.: ИМЛИ РАН, 2005. 320 с.
3. Воробьева А. Н. *Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии*. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2009. 48 с.
4. Тимофеева А. В. *Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60–80-х годов XX века*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 20 с.
5. Бреус И. В. *Время и пространство в романе А. и Б. Стругацких «Град обреченный»* // Пятый этаж: Международный сборник статей молодых ученых. Барнаул: Алтайский государственный педагогический университет, 2018. С. 119–127.
6. Эверстов М. С. *Особенности построения хронотопа в романах братьев Стругацких («Полдень, XXII век», «Град обреченный»)* // Аммосов-2018: Сборник материалов Общеуниверситетской конференции научной молодежи СВФУ-2018. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2018. С. 158–163.
7. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. *Град обреченный*. М.: Астрель, СПб.: Terra Fantastica, 2013. 445 с.